



TITLE:

<講演>ダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョと音楽

AUTHOR(S):

ツィメイ, フランチェスコ

---

CITATION:

ツィメイ, フランチェスコ. <講演>ダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョと音楽. ディアファネース -- 芸術と思想 2015, 2: 23-35

ISSUE DATE:

2015-03-30

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/216998>

RIGHT:

【講演】

# ダンテ、ペトラルカ、ボッカッチョと音楽

ハーヴァード大学附属ルネサンス研究所ヴィラ・イ・タッティ研究員  
チェルタルド 14 世紀イタリア・アルスノーヴァ研究センター副所長  
フランチェスコ・ツイメイ

(訳：多賀健太郎)

今日お話しするテーマは、中世におけるイタリア俗語詩と音楽の関係についてです。とくに注目しておきたいのは、13-14 世紀のイタリア文学を代表する三大文豪、ダンテ・アリギエーリ、フランチェスコ・ペトラルカ、ジョヴァンニ・ボッカッチョにとって、詩と音楽の双方がその経験上どのように絡み合っていたかという点です。アンドレア・デル・カスターニョのフレスコ画の著名人連作をまずご覧ください【図 1】。

20 世紀前半まで、イタリア俗語ではじめて詩が書かれるようになったのは、1224 年頃のことだとされていました。まさにこの年、アッシジの聖フランチェスコは有名な『被造物への頌歌』を著わしました。その頌歌にはかつてフランチェスコ自身によってなにかの旋律がつけられたのですが、残念ながら現存していません。こちらの写真をご覧ください【図 2】。こちらは、アッシジに保管されているこの作品の原本です。楽譜の罫線を入れるためにあらかじめ余白が設けられているのがご覧いただけるかと思います。以後、この余白が埋められないまま残ってしまったのは、何らかの不測の事態が生じたためでしょう。ともあれ、さまざまな過去の伝記からわかっているのは、フランチェスコが『頌歌』を広めるため、当代のさる名高い「<sup>ジョン・グーレル</sup>大道芸人」——今日ならさしずめパフォーマー——であるグリエルモ・ディヴィーニ<sup>\*1</sup>の手にその歌を託したということです。ディヴィーニ

.....  
<sup>\*1</sup> Guglielmo Divini(1158?-1234) フラ・パチフィコの俗名。「詩の王」の異名をとるほどの詩の名手。

※なお、本論攷に付された以下の註はすべて訳註である。

の役目は、この頌歌を修道士たちに習い覚えさせることでした。このようにして修道士たちは、頌歌を歌いながら巡回しては、伝道の有効な手段としていたのです。

ところが近年、モンテカッシーノ修道院のある写本の表紙が修復されるに及び、聖フランチェスコの事例よりもさらにもっと古い断片が明るみになりました。これによってイタリア俗語詩の「誕生」は、推定上 70 年以上も年代を遡ることになったのです。当該の断片とは、キリストの死に寄せるマリアの『<sup>ラメント</sup>挽歌』の一節で、記憶にとどめておくためにラテン語台本の受難劇の末尾に転写されていたのです【図 3】。これはいわばちょっとしたメモ書きとも呼べそうなものです。転写するだけの余白がしっかりと確保されていないことから、これがふとした思いつきからなされたものであることがわかります。この記憶の源泉はいったい何だったのでしょうか。それを知る手がかりはむしろ、すぐあとで同じ筆跡ではありますが、いささか走り書きしたかのような書体で、その一節がもういちど抜き書きされている点にあります。なんとその隙間のところにはいくつかの音符が書き足されているのです【図 4】。つまり、筆記者がこの歌詞を旋律の進行に結びつけることができたのも、したがっていともたやすく歌詞を暗記することができたのも、その音符のおかげだったというわけなのです。

今日ではやや軽視されがちなのですが、詩と音楽の関係の礎となる主題はこのような事例からわかってくるのです。なにがしかの美的な目的、いわば「装飾的」な目的とは別途に、あるテキストを歌うことができるということ自体、そのテキストを飛躍的に流布させていきます。なぜなら歌の原動力となっている調べには、言葉を記憶にとどめる力があるからです。ともかくも、こうした歌の力はかつては欠かすことのできないものでした。というのも、社交はとりわけ口伝いにはじまるもので、文字媒体は、ごく少数の人々のあいだで取り交わされていたにすぎず、特別の機会にしか活用されていなかったからです。口述筆記は、（たとえば法律、ある種の契約、行政の会計帳簿といった）特定の状況を記録しなければならない場合、もしくは、「聖なる」言葉、すなわち宗教的な文献や典礼書のような定型の文言や銘文を寸分違わず伝える必要に迫られた場合にごく限られていたのです。

イタリア俗語詩が全盛期を迎えるのは 13 世紀中葉のことです。写本伝承の膨大な蓄積にくわえて近代の文献学の予断も手伝って、当時の詩はいわば「神聖視」され、文献学者はその校訂版を整えることにもっぱら腐心するようになりました。そのせいで文学史家は、この時代の変遷を色眼鏡越しに読みかえすことになります。事実、いわゆる音楽と詩の離別なるものがこの時代に位置づけられるということで、文学史家の意見はすでに一致をみているのです。

<sup>ディヴォルツィオ</sup>「離別」といった言い方そのものからして、あたかも「婚姻」が前提とされているかのように、実際にはそのようなことは一度もなかったのです。この場合、そうした論法は時代区分のために講じられる便法にすぎません。すなわち、詩人と音楽家を同一人物

が兼ねていたとされる時代から、詩と音楽という二つの芸術表現がしだいに発展してゆくにつれて各々の役割がしかるべく分担されはじめたとされる時代を区別するためだったのです。いいえ、そればかりとはいえません。つまり、この論法は、メロディの暗黙の助けを一切借りることのない自由な詩作の存在を歴史の既定事実にしようとしているのです。

こうした考え方の背景には、すくなくとも一部につぎのような意識が働いていたのかもしれませんが。つまり、詩と音楽という二つの表現形態は、たとえ韻律構造という共通項で結ばれていても、双方が同時に両立するためにはたえずいくらかの妥協をせざるをえないという意識です。実際、作詞のほうがほとんどいつも作曲に先行しています。したがって、言語形式を定めているのは詩人の側であって、必然的に作曲家は表現の自由を制限されるのです。だとすれば、詩の弾き語り演奏に「天衣無縫」<sup>イノチェンテ</sup>と形容されるような例がほぼ皆無に等しいということもおわかりいただけるはずです。私たちが話題にしている時代をしばしば抜け出して、クラウディオ・モンテヴェルディのいくつかのマドリガーレについて考えてみましょう。その特色としては、独特の色彩効果や雰囲気醸し出すために、たとえば戦、水、火といった単語だけをしつこいほど反復しています。また、ヨハン・ゼバスティアン・バッハのミサ曲短調のクレドでは、明らかに象徴化する目的で、「十字架に磔にされし [Crucifixus]」という歌詞を合唱がキリストの年齢と同じ 33 回復唱できるよう典礼文が手直しされています。

それにもかかわらず、しばしば詩人が楽人と対峙せざるをえないのは、歌がさらなる高みをめざして挑戦していたからにほかなりません。詩と音楽の対立がおのずから避けられないオペラのようなジャンルにまで深入りするつもりはありません。とはいえ、せめてその一部、たとえば 60 名以上の作曲家によって曲をつけられたという 18 世紀の有名な台本、ピエトロ・メタスタージオの『オリンピーアデ』についてどのような感情や心理の解釈が付されていたのかを分析すれば、さぞかし興味深いことだと思われます。

さて話を戻して、いよいよ 13 世紀末のフィレンツェに立ち返ることにしましょう。『ダンテを讃える小論』[Trattatello] のなかでボッカッチョが語るところでは、ダンテは若いころ器楽曲や声楽曲にたいそう興じていたといっています。つまり、ダンテはフィレンツェ随一の歌手や器楽奏者と親しく交遊していた友人であり、こうした楽人たちに依頼して彼はしばしば自作の詩に衣をまとうせた——つまりは曲をつけさせた——というのです。

そもそも「衣をまとう [rivestire]」という動詞は、ほかならぬダンテ自身がソネット形式の書簡のなかで用いている言葉です。友人である旅芸人リッポ宛てのその書簡には、新作のカンツォーネの歌詞「わが尽くす心 [Lo meo servente core]」が同封されていました。ダンテはこのカンツォーネを「何も身につけていない」[nuda] ためにひどく居心地の悪い思いをしている若者に見立てています。それゆえ、この若者を「包みこむ」[chiuda] 衣、つまりは彼の足らざる部分を補い元気づけるような衣が必要なのです。そうすれば、若者は街を闊歩することができますし名前を憶えてもらえます。いいかえれば、その名が広く

知れわたることになるのです。

著名な楽人との共作の試みは、ボッカッチョが伝えていることを全面的に裏づけているだけではありません。さらにそこから二つの重要な点を掘り下げることができます。まず第一に、ダンテが他の誰でもなくことさらリッポを必要としていたのは、ダンテが自作の詩のある特定のタイプの「衣」、すなわち、リッポにしかつけない「衣」の特徴と結びついたものとみなしていたからです。また第二に、そうした人選をするためには、必然的にダンテは音楽の良き理解者であり、良き音楽愛好家であったはずです。

ダンテと顔見知りであることがわかっているフィレンツェの音楽界の中心人物のなかには、他にもドウッチョ・ディ・ボナーヴィアもいました。逸名のフィレンツェ人註釈者によって、彼は『煉獄篇』第4曲に出てくるベラックワという名の怠け者の登場人物と特定されています。ドウッチョはリュートをつくる楽器職人でした。ですから、ダンテは彼の工房に通っては、嬉々としてその評判の怠け癖のことで彼と冗談を交わしていたのでしょう。たとえばある日、丁々発止の皮肉の応酬のあと、ベラックワはダンテをこう受け流したとされています。魂は坐って休息するほど賢くなるというアリストテレスの教えを私はただ実践していたにすぎないのだ、と。そんなときダンテは、君ほどの賢者はいないと応じたといいます。

さらに、フィレンツェもしくはピストイア生まれの名歌手カゼッラとダンテの交友関係についてはこれまでも多くの指摘がなされています。カゼッラはダンテのもっとも名高い詩のひとつ「心の裡<sup>うち</sup>にてわれに語らう愛は [Amor che nella mente mi ragiona]」に曲をつけています。『煉獄篇』のなかでカゼッラと出くわした際にそう語っているのは、ほかならぬダンテ自身です。その様子はたとえば『神曲』の古い細密画に描かれているのがご覧いただけるでしょう【図5】。その歌の甘美さはダンテからすべての苦しみを忘れさせてしまうほどで、かくしてダンテはいまや影と化してしまった友たるカゼッラに、煉獄の番人カトーの号令で二人揃って呼び戻されないうちにいまいちどあの歌を聴かせてくれるよう頼んでいるのです。これは、悔悛詩篇の歌としてのみ特徴づけられる煉獄のような贖罪の場にあってダンテが唯一書き残した世俗的な歓びをうかがわせる一節でもあります。

ダンテが当時の幾人かの楽人たちと選んで付き合っていたからといって、彼の作品が、その意向とは無関係に、おそらくはたんに記憶を助けるという役割によって、散漫なメロディをつけられて巷に流布することは避けられませんでした。まさしく代表作である『神曲』について考えてみましょう。これはイタリア文学の基軸となる作品であることはもちろん、あらゆる時代をつうじて文学の原点のひとつでありつづけています。後世の人々から「神聖な」と称されるほど、著者の意図からしてすでに「聖なる」作品だったのです。ともあれ、14233行の詩句からなるにもかかわらず、イタリア文化史上、『神曲』を頭から丸ごと暗誦できる人はざらにいました。要するに、とりわけ文学が一握りの人間の特権

だった時代にはなおのこと、こうしたジャンルの企てが時として音楽に支えられていたと仮定しても、それは何ら突飛な憶測ではないのです。

ここであらためてある愉快な逸話を想いおこしておくのも無駄ではないでしょう。14世紀の詩人で説話作家のフランコ・サッケッティが伝えるこの挿話はまったくの創作ですが、実話のような信憑性があります。ある日、ダンテがフィレンツェを散歩していると、ある屑屋に出くわします。この男は自分のロバの背にごみ屑を積みながら、明らかにその場かぎりのとってつけたような節回しで『神曲』の数節を歌っておりました。そしてその鼻唄の合間に、このロバを棒切れで打擲しては「はいっ！」の掛け声で前進を促しているのです。この光景にダンテはすっかり啞然とさせられてしまいます\*<sup>2</sup>。さて、ここで注目していただきたいのは、ダンテを歌うにしておよそ場違いな状況のことで、歌の生き生きとした存在感のこともないのです。むしろ、ダンテの「神聖なる」詩節の所々にあろうことか「はいっ！」という邪魔が入っている点なのです。

音楽にかかわる慣習は今日考えられているよりもはるかに多岐にわたっていました。それにもかかわらず、ダンテのどの作品を読んでもあいにく当時のメロディと結びつくような糸口はまったく残っていません。実際、これは1440年代までイタリア文芸詩全体を覆っている時代の空白なのです。

その後、新世代の作曲家たちの台頭と軌を一にして事態は変化しはじめます。こうした作曲家たちはみな、アルス・ノーヴァという名で今日呼ばれている「新しい」<sup>モデルノ</sup>様式のもとで研鑽を積んでいました。この技法は、音楽の理念を最大限表現できるように、拍子や韻律の点で正確無比な記譜法にもとづいていました。こうして音楽の理念はいっそう洗練度を増すことになります。写譜に頼らざるをえなくなるのは、おそらくこのアルス・ノーヴァの方式を採用したためでしょう。いま私たちが数知れない作曲家の作品目録を知ることができるのも、ひとえにこの写譜による伝承のおかげなのです。

こうした作曲家のなかにはフランチェスコ・ペトラルカやジョヴァンニ・ボッカッチョとじかに接触をもっていた人たちもいます。ヤーコポ・ダ・ボローニャの例がこれにあたります【図6】。ここに掲げたのは、アルス・ノーヴァの作品目録のもっとも貴重で信頼に足る典拠のひとつ、スクアルチャルピー手稿に描かれている有名な細密画です。なによりもまずヤーコポは、イタリア俗語の歌詞にポリフォニー音楽をつけた最初期の作曲家のひとりでした。優美な様式で高く評価された彼は、1349年から1351年にかけてヴェローナのスカラ宮に、ついでミラノでヴィスコンティ家に仕えています。

この二都市のうちのいずれかでヤーコポはペトラルカと出会っています。そしてヤーコポは、彼のマドリガーレ「ディアナの女神を目にした恋人の歓びもとうてい及ぶまい

\*<sup>2</sup> 『ルネサンス巷談集』 杉浦明平訳、岩波文庫、1981年、115-116頁を参照。



[Non al suo amante più Diana piacque]<sup>\*3</sup>に曲をつけて、その長きにわたる成功を揺るぎないものとしたのです。というのも、このマドリガーレが15世紀半ばにも愛唱され高く称讃されていたことがわかっているからです。しかもこのマドリガーレは、原曲の「衣」にくるまれた姿をいまにいたるまでとどめている現存する唯一のペトラルカ作品でもあるのです。

このテキストのなかで作者ペトラルカは、最愛の女性を羊飼いの娘として想像しています。彼女は美しい金髪をヴェールで包みこみ、じっとそのヴェールが濡れるにまかせています。そして彼女への自分の感情を、冷たい川面で水浴する女神ディアナの糸まとわぬ姿を目にしたときのアクテイオンの感情と比較しています。こうした光景を目にして、一日のうちでももっとも暑い時刻にもかかわらず、ペトラルカは身も凍りつき愛に震えるのです。ヤーコポの音楽はこの詩の特徴をあますところなくつかんでいます。高音域ではうっとりするような水のせせらぎも描写されています。それでは、さっそくヤーコポの曲を聴いてみることにしましょう【音楽<sup>\*4</sup>】。

ペトラルカの音楽体験やその傾倒ぶりについてはじつに豊富な史料が揃っています。まずは彼がしたための膨大な量の書簡があります。そのなかには音楽に囲まれた当時の暮らし向きについての多くの記述、歌手たちの一定の資質についての評価、何人かの楽人たちへの推薦状が含まれています。しかもその名宛人には、親交のある作曲家や演奏家の名前がずらりとならんでいます。彼らのなかには、真偽のほどは別にしてアルス・ノーヴァの創始者とされるフランス人フィリップ・ド・ヴィトリ<sup>\*5</sup>のような偉人の名も含まれています。そもそもアルス・ノーヴァという呼称は、ほかでもないヴィトリの論考『音楽の新技法』[Ars nova musice]に由来しています。また他にも、フランドル出身でアヴィニョン教皇庁の聖歌隊指導者を務めたルートヴィヒ・ファン・ケンペン<sup>\*6</sup>のような重要人物もいます。その節度ある身だしなみとことのほか優雅な物腰から、ペトラルカは彼に「ソクラテス」という綽名をつけています。

.....  
\*3 Non al suo amante più Diana piacque./quando per tal ventura tutta ignuda/la vide in mezzo de le gelide acque./ch'a me la pastorella alpestra e cruda/posta a bagnar un leggiadretto velo./ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda./tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo/tutto tremar d'un amoroso gielo.「凍てつくせせらぎ ディアナの女神が／肌もあらわに 沐浴するさま ふと眼にした恋人も／いやわが歓びには敵うまい。／／そよ吹く風に 黄金の髪包む／妖しいヴェールを 無心に濡らすその娘、／深山のつれない 羊飼いの娘が。／／こうして溢れる歓びに 空も灼けつく刻限に／わたしの軀は 恋の氷でうち震え。」(ペトラルカ『カンツォニエーレ』 池田廉訳、名古屋大学出版会、1992年、88頁)

\*4 当日の講演会ではここで会場に音声が生かされた。

\*5 Philippe de Vitry(1291-1361) フランスの作曲家、音楽理論家、詩人。

\*6 Ludwig van Kempen(Louis van Campen/Lodewijk Heyligen, 1304-1361) ベネディクト派の修道士、音楽理論家。

ペトラルカ自身も一人前のアマチュア音楽家だった可能性は大いにあります。事実、彼がリュートを所持していたこと、のちにそのリュートがフェッラーラの友人トンマーゾ・バンバージオに遺贈されたことが知られています。これは「つかの間の浮世の虚栄のためではなく永遠なる神への称讃のために、彼にリュートを奏でてもらえるように」とのペトラルカの遺志でした。音程のとれた甘い声音の持ち主だった詩人ペトラルカはこのリュートで歌の伴奏をしていたのです。それゆえ推測するに、すくなくとも詩句の音楽的な効果を確認めるためにペトラルカは、もっぱら人目を忍んでリュートを爪弾いていたのではないのでしょうか。また、そのような試行錯誤を経て、しかる後に、曲をつけてもらうべく先のバンバージオや数篇のバッラータを宛書きされた名高い<sup>ジョン・グーレル</sup>遍歴楽士コンフォルティーノといった友人たちに詩が預けられたのではないのでしょうか。

15世紀のある興味深い細密画【図7】は、ペトラルカが音楽という芸術と習慣的に触れ合っていたとする仮説を裏づけてくれるように思われます。事実、絵の中のペトラルカは仕事机に腰掛けて、詩作に耽っているあいだ、まるで着想を得ようとでもするかのように、目の前に広げた本に書かれた旋律と詩文とを見比べているのです。私見ながら、むしろこの図像では、彼の代表的な詩集、有名な『カンツォニエーレ』の巻頭を飾るソネットの発句「きみよ、折ふしのわが詩片に調べしみじみ聴きたもうひとよ [Voi che ascoltate in rime sparse il suono]」\*7が精妙に視覚化されているのです。ここでは、詩 [rime] という語は文章と、調べ [suono] という語は音符と対応しているのです。

詩と音楽の関係を研究する上でさらに興味深いのは、ペトラルカが1364年8月28日にヴェネツィアからボッカッチョに宛てて書き送った手紙です。「このご時世、息苦しさから品性を落とし厄介を起さずにはいられない一群の人々が、他人の言葉を請け売りして食いつないでいるのを貴君はよく御存知でしょう。乏しい才覚しか持ち合わせていないわりに記憶力だけはよく、抜け目のなさにかけては人一倍だがこれに輪をかけた厚顔無恥ぶり。そんな彼らが王侯君主の宮廷を渉りあるいているのです。自前のものは持ち合わせず、他人の詩で立派に見せて、表情たっぷりに朗唱しては、その見返りとして主君からさまざまな厚遇、報酬、衣類、その他、高価な贈物を受けとっているのです」。したがって、とペトラルカはこう結論づけています。「こんな連中がなにがしかを得ようと私のもとにやってきて煩わしい思いをさせても、私はきっぱりと断り、どんな懇願にもほだされたりはいたしません」。

これまでの有力な解釈として、この書簡と関連づけてよく引き合いに出される推定によれば、ボッカッチョは若いころに書きためた詩の大半をどうやら破棄してしまったらしいのです。ですからペトラルカは、ボッカッチョのこの英断を、この友人もよく知るある種の人々にさんざんつきまとわれている自分の身の上に引き寄せて、その鬱憤を晴らそうと

\*7 池田廉訳、前掲書、3頁。



したのかもしれませんが。「他人の言葉を請け売りして食いつないでいる」人々、つまりは、流しの歌手のことで、彼らは臆面もなく有名詩人の作品をかすめとっては、作者もあずかり知らぬうちに低俗な音楽をつけて巷にばらまいているのです。だからこそ、すでにダンテの逸話でも触れたとおり、おしなべてこの時代の偉大な文人たちは、厳選した上で楽人たちと個人的に親交を結んでいたのです。そして、自分の詩に合った調の衣を彼らにだけあつらえてもらいたいと願ったのです。おそらく詩人たちは、いずれ耳にするであろう演奏をすでに織り込んだ上で詩作に励んでいたのでしょう。

ボッカッチョのほうもペトルルカとまったく同様に対処しています。事実、ほぼ疑いなく彼の真作と伝えられる詩のうち二篇にだけ曲がつけられているのですが、その音楽をまとめたのは、当時のフィレンツェでもっとも名の知られた作曲家のひとりであるロレンツォ・マシーニ<sup>\*8</sup>です。サン・ロレンツォ教会の楽長であった彼もまた、スクアルチャルーピ手稿にその姿が描かれています【図8】。それでは1曲聴いていただきましょう。『わが望みいずれか知らず』[Non so qual i' mi voglia]です。これは歌詞に付された曲調どおり哀愁が色濃くただようバッラータ<sup>\*9</sup>で、語り手である「私」は、愛する女性に捨てられ、ことここにいたっては生きていいものか死んだほうがいいのかも皆目わかりかねて、苦しみが最小限で済むような決着を選ぶことになるのです【音楽】。

曲がつかないまま伝わった作品においても、ボッカッチョはしばしば韻律や構造の上で独自の技法を駆使しています。これは、おそらく特定の作曲家に音楽をつけてもらうのをあらかじめ見越してか、あるいはもしかすると、詩が誰のどんな旋律とも調和しかねない危うさを周到に回避するためだったのかもしれませんが。こうした姿勢は彼の主著『十日物語』でも頑としてくりかえされています。1日につき1篇ですから全部で10篇のバッラータが各物語の枠の結びに収められているのですが、そのうち9篇ではリトルネロ<sup>\*10</sup>が通常ならば2行のところ3行になっています。しかも、このような独自の形式がボッカッチョとたいそう親しくしていた二人の作曲家によって用いられていた形式と同一であったとしても、あながち偶然ではないでしょう。作曲家のひとり、ニコロ・ディ・フランチェスコ、通称ゲラルデッロ【図9】で、彼は、フィレンツェ大聖堂の司教附き補助司祭の任に就いていました。その任期は、ボッカッチョが『デカメロン』の序章で記しているとおり、奇しくも黒死病<sup>ペスト</sup>が大流行していた時期と重なっています。また、いま

.....  
\*8 Lorenzo Masini(Lorenzo da Firenze, ? -1372?), イタリアのアルス・ノーヴァ期の作曲家の一人、音楽教師。フランチェスコ・ランディーニとの縁が深い。

\*9 14世紀イタリアでさかんに用いられた歌曲形式。古くは単旋律だが、多声によるもっぱら「聴くための」歌曲も多くつくられた。一定の反復句(ripresa)と、つぎつぎと変化する詩節(stanza)を組み合わせたもの。形式はヴィルレーに近くフランスのバラードとは無関係である。

\*10 14世紀のイタリアのマドリガーレやカッチャにおいて、本体をなすと考えられる詩節のあとに付け加えられている部分。作曲に際しては、本体と拍節法を変えるのが普通であった。

ひとは、すでに名前の挙がっているロレンツォ・マシーニです。

ついさきほど形式の同一性という点を指摘したばかりですが、じつはしばらく以前からわたしは、この点に立脚して、ボッカッチョがあらかじめ講じておいたこうした予防策の有効性を検証できるのではないかという気がしていました。実際、『デカメロン』第9日の末尾に配されたバッラータ「われは若き身の上なれば」[Io mi son giovinetta]の詩に、ロレンツォ・マシーニのバッラータ「女性たちよ、かの人こそ信念なり」[Donne e' fu credenza]の旋律を重ね合わせることによって、この詩人の文体の狙いとするところが遺漏なく理解できるようになります。それでは、このバッラータを聴いてみることにしましょう。これから聴くライブ録音は、フィレンツェのハーバード大学イタリア・ルネサンス研究センター、ヴィッラ・イ・タッティで催されたコンサートにおける演奏です。ちなみに、ここではすでに述べたような中世音楽の記憶の伝播という主旨に則って、歌も器楽もすべて暗譜で演奏されています。【音楽】

ボッカッチョの『デカメロン』は、演奏されたその「音の風景」ともども、まさしく14世紀中葉のあるべきトスカーナ社会を映し出す鏡でもありました。だからこそ、当時流行していた音楽の慣例、嗜好、知見、特質についての十分に信頼に足る考え方をこの書物から汲みとることができるのです。そうした意味で特筆すべきは10名のうら若き登場人物たちがいずれも踊り舞うことができるという点です。また、彼らの一部は「ことのほかみごとに楽器を演奏し唄うこと」すらできたのです。すくなくともさきほど聴いた歌の一節の難度から判断するかぎりでは、たとえばネイフィレ\*<sup>11</sup>の場合がこれにあたるでしょう。

ボッカッチョが描写する音楽による気晴らしには、とりもなおさず舞踊が欠かせませんでした。たいていは円を描くように輪になって踊るその舞踊は、歓喜と社会的融和の表明にほかなりません。シエナの市庁舎に描かれたアンブロジーオ・ロレンツェッティの名高い《善政の寓意》にその一例をみることができるでしょう【図10】。ただここではむしろ、ある歌をもってこの絵の舞台へのコメントとすることにしましょう。なにしろ、これからお聴きになる録音で採用されている編成といい、その時代や様式といい、まさにこの歌はロレンツェッティの絵と双璧をなすものなのですから。その歌とは、すでに言及したゲラルデッロの単声の愉快的なバッラータ「私を愛する人を私は愛する」[I' vo' bene a chi vuol bene a me]のことで、こちらの歌詞はニッコロ・ソルダニエーリの作です【音楽】。

このような舞踊は、イタリアでもそれ以外のヨーロッパでも多くの民間伝承をつうじて依然として息づいています。愉快的娯楽ということにくわえ、舞踊は完全なる円の概念の象徴でもあるのです。この概念は、宇宙の調和から派生し、音楽においては完全拍子

\* 11 『デカメロン』の登場人物のひとりで、第9日の結びで当該のバッラータを披露する。

[tempo perfetto]——つまりは三拍子——を示すのに転用されることになりました\*<sup>12</sup>。そのようなわけで 14 世紀の舞踏歌の大部分がまさしくこの韻律で書かれることになったのです。

『デカメロン』にその実現をみた社会秩序の概念をほんのしばし天球に投影することで、わたしたちもまた音楽史の想像上の円環を閉じることにしましょう。かくして本日の私の話は最後にあらためてダンテに立ち戻ることにになります。現に、冥界への旅路も大詰めにいたって、詩聖ダンテは舞踊の崇高な模範を『天国篇』に位置づけています。ダンテは祝福された者たちの魂を踊るがままにまかせています。その魂の歓喜が天体の運動を正確に再現しているのです。

ダンテの天国に頌歌が散りばめられているとおり、天国の構造そのものは多くの点ですぐれて音楽的な原理と合致しているように思われます。つまり、多種多様な調べが、えも言われぬポリフォニーを形成するように調和しているのです。『天国篇』の第 12 曲の一節が彷彿とさせるのは、まさにこうした調和なのです。そこではおおむねつぎのように詠われています。祝福された者たちの聖なる冠が輪になって回転しはじめた。すると、その冠がいまだ完全に一周し終わらないうちに、祝福された者たちのもうひとつの冠が最初の冠を囲み、動きには動きを、歌には歌を合わせた。その妙なる楽の調べは、われらが詩人やわれらが歌姫の歌声をはるかに凌いでいた。あたかも直射光が反射光にまさるように。

そろそろ私の話を締めくくりたいと思います。今日の講演をきっかけにみなさんの関心を引き起こすことができれば幸いです。そして、すばらしいヴァイオリニスト、小島燎さんに言葉の——いやむしろ調べの——パスをしたいと思います。本日、小島さんにはロンドンの大英図書館所蔵の写本 Additional 29987 から採譜した 14 世紀フィレンツェの舞踊曲を選曲していただき、ダンテやボッカッチョによって描写された舞踊曲のモデルにもとづいて演奏してもらいます。その演奏によって、きっと歴史は生きた素材へと一変することでしょう。

(2014 年 5 月 24 日、京都大学大学院人間・環境学研究科にて講演)

.....  
\* 12 完全拍子 [tempus perfectum] アルス・アンティクアではキリスト教の三位一体にもとづき、音価の分割は 3 分割が原則とされ、三拍子を完全拍子と呼び、2 分割による二拍子は不完全拍子と呼ばれた。

## 図版



図 1

アンドレア・デル・カスターニョ (1421-1457) 《ダ  
ンテ、ペトラルカ、ボッカッチョ》フレスコ画  
フィレンツェ ウフィツィ美術館  
(ヴィットラ・カルドゥッチ・パンドルフィーニ旧蔵、  
レニャイア)

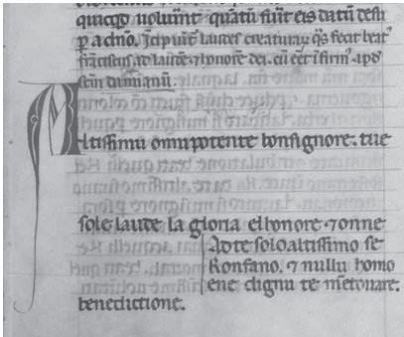


図 2

アッシジの聖フランチェスコの『被造物への讃歌』冒頭  
音楽を追加するためにあらかじめ余白がとられている  
アッシジ 聖修道院図書館 写本 338

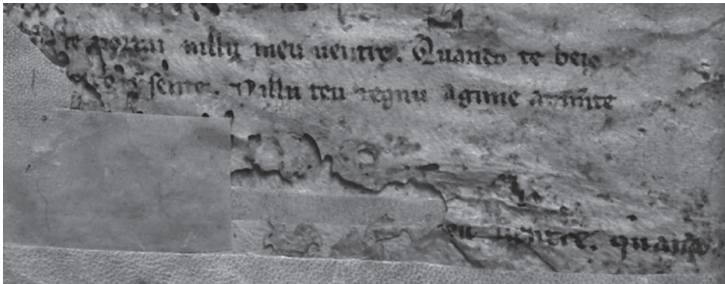


図 3 『キリストの死に寄せるマリアの挽歌』の断片 (12 世紀)  
モンテカッシーノ修道院古文書館蔵

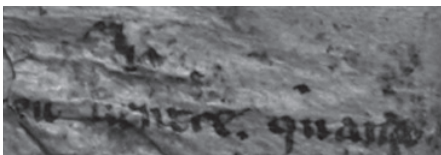


図 4 同上 旋律部分の拡大写真



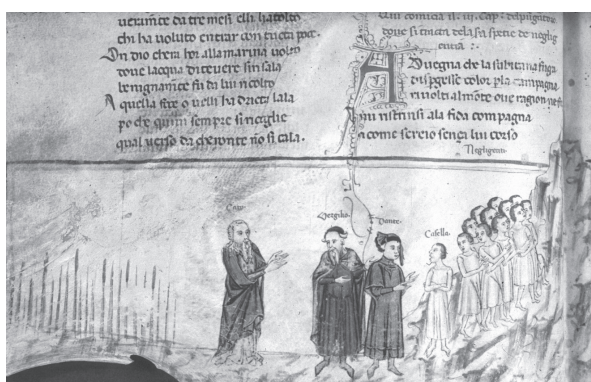


図 5

《ダンテとウェルギリウスが楽人カゼッラと邂逅する》『神曲』より

オックスフォード ボドリアン図書館  
ms. Holkham misc 48



図 6

《ヤーコポ・ダ・ボローニャ像》 細密画

フィレンツェ メディチ家ラウレンツィアーナ図書館  
ms. Palatino 87(1412 年頃)



図 7

《書斎のフランチェスコ・ペトルカ》 細密画 (15 世紀初頭)

フィレンツェ国立中央図書館 ms. Palatino 184



図 8 《ロレンツォ・マシーニ像》 細密画

メディチ家ラウレンツィアーナ図書館

ms. Palatino 87 (1412 年頃)



図 9

《ゲラルデッロ・ダ・フィレンツェ像》 細密画

メディチ家ラウレンツィアーナ図書館

ms. Palatino 87 (1412 年頃)



図 10

アンブロジーオ・ロレンツェッティ

《善政の効果》 フレスコ画

《踊りの輪》(1338 年) 連作の一部

シエナ市庁舎